

〈우나기〉의 상징과 실재 담론 분석* **

정봉석***

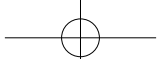
– 차례 –

1. 들어가기
2. 표층적 상징 담론
 - 2.1. 도시와 강촌
 - 2.2. 장어와 수조
 - 2.3. 여성과 남성
3. 심층적 실재 담론
 - 3.1. 도덕과 윤리
 - 3.2. 환상과 실재
4. 마무리

* 이 논문은 동아대학교 학술연구비 지원에 의하여 연구되었음.

**이 글은 『「이마무라 쇼헤이 감독 〈우나기〉의 서사와 상징 구조 연구」(『청춘논총』18집, 청춘장학재단, 2017.)의 내용을 참고 수정한 것임.

***동아대학교 교수. borasusu@dau.ac.kr



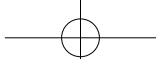
[국문초록]

본 연구는 이마무라 쇼헤이 감독의 대표작인 〈우나기〉에 표상된 상징과 실재적 담론을 분석함으로써 일본영화의 예술적 수준을 가늠해보고자 하였다. 이마무라 쇼헤이(1926-2006)는 태평양전쟁 이후 일본영화의 뉴웨이브를 선도한 감독이다. 그는 전후 일본 사회를 지탱하던 전통적 가치관과 전체주의적 정치행태를 비판하는 한편, 인간 내면에 숨겨져 있는 본질과 실재를 인문학적으로 탐구해온 것으로 유명하다.

〈우나기〉는 대체로 시간의 흐름에 따른 단조로운 서사에도 불구하고 일반적인 재미와 감동을 뛰어넘는 예술적 완성도를 인정받고 있다. 그 이유는 표층구조의 층위에서 내밀하게 포진된 모티프들이 담론의 심급으로까지 중층적으로 작동하고 있기 때문이다. 그 힘은 우선 죽음과 재생을 상징하는 물의 원형적 상징, 바다와 강을 순환하는 뱀장어의 생태, 욕망하고 포용하는 여성의 양가성 등을 정교하게 대비시켜내는 상징 구조로부터 비롯된다.

이마무라 쇼헤이 감독은 이를 통해 도덕적 구조에 갇힌 인물이 정신적 외상을 치유하고 윤리적 인간으로 회복해가는 과정을 보여준다. 자연 속에서 성장을 이끌어내는 감독의 실재적 담론의 깊이가 휴먼드라마의 한 수준을 완성시킨 것이다.

주제어: 이마무라 쇼헤이, 우나기, 상징과 실재 담론, 도덕, 윤리



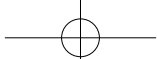
1. 들어가기

이마무라 쇼헤이(今村昌平, 1926-2006) 감독은 1960년대 일본영화의 누벨 바그(Nouvelle Vague)를 선도한 거장이다. 그는 오시마 나기사(大島渚)를 비롯한 일군의 감독들과 함께 태평양전쟁 이후에 제기되는 일본사회의 폭력, 억압, 성 차별 등의 사회적 제재와 문제의식을 공유하는 가운데, 메이저 스튜디오 시스템이나 오즈 야스지로(小津安二郎)와 같은 기성 감독들의 연출 스타일, 보편적 휴머니즘이라는 영화적 관습 등에 도전하면서 일본영화의 새로운 물결을 이끌었다.

자신만의 독특한 주제 의식과 문체(style)를 추구하였던 이마무라는 제한된 생존의 조건 속에서 드러나는 인간의 원형성과 동물적 본성을 문화인류학적 관점에서 포착하려는 시도와 함께, 소외되고 배제된 타자들을 향한 사회적 시각에 특유의 유머들을 결합시킨 작품들을 선보여 왔다. 〈나라야마 부시코〉(1982)에 부여된 1983년 제36회 칸 영화제 황금종려상은 이러한 작품 세계가 집약된 예술성을 인정받은 결과였다. 1976년에 〈택시 드라이버〉로 황금종려상을 수상한 마틴 스코르세지(Martin Scorsese) 감독은 ‘일생을 통해 반드시 보아야 할 단 한 편의 영화’라는 말로 이 영화에 경의를 표했다.

〈우나기〉(1997)는 〈검은 비〉(1989)를 발표한 뒤로부터 근 8년여의 공백기를 가진 뒤의 복귀작이다. 가벼운 우스갯소리로 ‘돈이 필요해서’ 연출하였다는 이 작품에 대해 제50회 칸 영화제는 ‘대중성과 예술성이 가장 이상적으로 조화를 이룬 작품’이라는 찬사와 함께 이마무라에게 두 번째의 황금종려상을 안겨 주었다. 이를 위시하여 〈우나기〉에는 『키네마준포 キネマ旬報』 제1위, 마이니치영화공쿠르 우수작품상, 일본 아카데미 최우수감독상, 남우주연상, 여우조연상 등 수많은 영예가 부여되었다.

이 글의 목적은 〈우나기〉가 이룬 예술적 성취의 본질을 확인하기 위하여 텍스트의 표층구조에 직조된 담론의 특징을 분석하는 것이다. 그동안 구조와 상징적 모티프 분석을 위한 선행연구들이 많이 이루어져 왔다. 그러나 이글에서



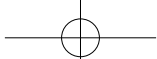
는 특히 텍스트의 표층에서 전경화되어 있는 공간과 원형적 상징들을 새롭게 분석하고, 한 걸음 더 나아가 표상된(represented) 구조의 심급(深級)에서 감독이 천착하고자 하였던 인간의 실존(presence)적 조건을 실재주의(real-ism)의 관점에서 논의하고자 한다. 이러한 시도를 통해 상징계의 도덕원리와 실재계의 윤리의식을 가로지르며 인문학적 담론의 차원으로까지 중층-결정(over-determination)해낸 감독의 궁극적인 주제 의식을 확인해볼 것이다.

2. 표층적 상징 담론

〈우나기〉는 요시무라 아키라(吉村昭)의 소설 〈어둠 속의 빛〉을 각색한 것으로 모두 166개의 신(scene)으로 이루어져 있다.¹ 텍스트의 이야기 진행 방식은 서사적이다. 하나의 텍스트는 심층적 차원의 서사(narrative)-스토리가 표층적 차원의 담론(discourse)-플롯으로 변형됨으로써 전경화(fore-grounding)된 것²이라는 구조 시학의 기본적 인식과는 달리, 〈우나기〉는 대체로 시간의 흐름에 따른 선조적 구성 방식을 이루고 있기에 작품 속에서 서사의 순서를 벗어나는 담론적 질서는 쉽게 찾아보기 어렵다. 모친 후미에의 정신이상 증세나 도지마와의 부적절한 관계를 드러내기 위해 삽입(insert)된 게이코의 회상 장면도 전사(前史)를 드러내기 위한 가벼운 장치일 뿐, 서사적 배열에서 크게 벗어나지는 않는다. 오프닝 장면에서 영화사적으로 유례없이 격렬하고 충격적인 살해 장면이 연출되긴 하지만, 그 이후로는 전반적으로 일상적인 시간과 사건들

1 스오 마사유키(周防正行) 외, 나윤 옮김, 『일본 시나리오 걸작선-“Shall We 댄스?”』, 시나리오친구들, 1999.(이후 인용문에는 쪽수만 표기함.)

2 “플롯은 스토리에 대하여 낯설게 하는 효과를 만들어 낸다. 플롯의 수법은 스토리를 전달하기 위한 수단으로 고안된 것이 아니라, 스토리의 회생에 의하여 전경화되는 것이다.” Boris Tomashevsky, *Thematics*, trans. by Lee T. Lemon & Marion J. Reis, University of Nebraska Press, 1965. pp.66-67. 이 책에서 fabula를 story로 syuzhet를 plot으로 영역하고 있는데, 이는 구조 시학의 narrative와 discourse에 각각 상응하는 용어이다.



이 전개된다.

영화로서는 자칫 단조로울 수도 있는 순차적인 선조적 구성이 이어짐에도 불구하고 일반적인 재미와 감동을 뛰어넘는 예술적 완성도를 인정받는 이유는 무엇인가? 그것은 서사적 심층구조가 제공하는 안정적인 해석을 방해하고 좌절시키는 전경화의 방식을 최대한 자제하면서도, 표층구조의 요소요소에 상징적 모티프(motif)³들을 내밀하게 배치하고 있을 뿐만 아니라, 그 표층구조의 심급으로 감독의 궁극적인 담론을 내장해두고 있기 때문이다. 이번 장에서는 그 표층구조의 전면에 배치된 상징적 담론들을 먼저 분석하기로 한다.

2.1. 도시와 강촌

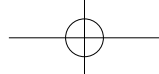
〈우나기〉의 서사 구조가 연대기적 순서로 이루어진 것에 반해, 작품의 주제를 구성하는 주요 모티프들⁴은 상호대립적인 이중 구조로 표상되어 있다. 그 첫 번째 특징은 도시와 자연으로 대비되는 공간의 배치에서 찾을 수 있다. 이러한 이중적 구조는 이마무라 쇼헤이의 작품 세계를 관통하는 특징이기도 하다. ‘인간을 그들이 살고(존재) 있는 힘의 근원으로부터 파악하려고 한 이마무라는 물질과 자연, 도시와 시골, 억압과 자유, 미개와 문명 등 이중적 구조를 통해 상징적 의미를 전달’⁵하고자 했다.⁶

3 “모티프(motif)란 패턴(pattern)처럼 텍스트 속에서 자주 반복되어 사용되는 문장이나 이미지로서 주제나 인물의 성격을 부각시키는 역할을 하는 장치이다. 토마세프스키는 주제와 관련하여 테마와 동기를 논의하는 자리에서 “한 작품의 더 이상 축소할 수 없는 부분의 테마를 모티프라고 부르며, 각 문장은 사실상 그 자체의 모티프를 갖고 있다.”라고 한다.” Boris Tomashevsky, 앞의 책 참조.

4 김성훈은 〈우나기〉에 구사된 주요 모티프로 편지, 도시락, 뱀장어, UFO, 주제음악 등을 분석한 바 있다. 김성훈, 「영화교육에 있어서 모티브의 중요성-우나기를 중심으로-」, 『영화교육연구』 2, 한국영화교육학회, 2000, 28-33면 참조.

5 전평국, 「1960-70년대 일본영화의 새로운 특징에 관한 연구-4인 감독의 전통에 대한 안티테제 경향을 중심으로」, 『영화연구』 53, 한국영화학회, 2012, 286면 참조.

6 이러한 경향에 대해 시오타 나카카즈(塩田長和)는 “전형적인 도회의 아이였던 이마무라



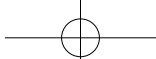
〈우나기〉의 공간은 빌딩이 줄지어 선 도쿄의 도심을 중심으로 아내를 살해하는 초반부의 공간(도쿄 서부 가나가와(神奈川)현 다마(多摩)구의 주택가 언덕)과 출옥 이후 인간성을 회복해가는 후반부의 공간(도쿄 동부 치바(千葉)현 사하라((佐原) 지역의 요타우라(与田浦)라는 작은 강촌 마을)⁷이 대비를 이룬다. 전자의 공간에는 아내의 불륜이 있고, 그것을 엿보고 고자질하는 이웃이 있다. 그곳에서 야마시타 다쿠로(山下拓郎, 37세)의 삶이란 전철을 타고 직장으로 출퇴근하는 것과 주말에 홀로 밤낚시를 즐기는 것이 고작이다. 반면에 출옥 이후(8년 뒤) 정착하게 된 변두리의 공간에는 자연이 살아있다. 그곳에는 낚시 친구가 되어주는 조선소 목공수 다카다 쥬키치(高田重吉, 50대)와, 비록 UFO와 경마에 빠진 오타쿠(다카다는 이들을 ‘요타몬’으로 부름)⁸들이지만 삶의 애환을 함께 해주는 이웃이 있다. 그 이웃들의 머리를 깎아주는 이발사가 된 야마시타는 작살 낚시를 거부하고 잡은 고기를 풀어주는 등 서서히 자연에 동화되어가는 가운데 갱생(更生)을 위한 나름의 통과의례(rite of passage)를 치르게 된다.

한편 이러한 공간의 대비는 불과 물의 이미지 또는 그것이 내포하고 있는 원형적 상징과 연결되어 주제를 강화시킨다. 야마시타가 아내의 불륜을 확인한 뒤 살인에까지 이르는 오프닝 시퀀스에서 스크린은 마치 화톳불을 연상시킬 정도로 불타오르는 증오심을 반영하고 있다. 낚시를 도중에 접고 돌아온 야마시타가 집 앞에 주차된 낚선 승용차가 편지에서 일러준 흰색 카로라임을 확인하는 순간 가로등 불빛이 ‘빨간 색으로 물들고’, 침실에서 아내의 불륜 현장을 목격하는 순간에도 야마시타가 보고 있는 모든 것이 ‘빨간 색으로 물든다’.

에 있어 ‘지방’은 미지의 세계였지만, 그곳이야말로 ‘삶’의 본질이 남아 있다고 하는 발상은 일본을 생각하는 데 있어 중요하다.”라고 평한 바 있다. 塩田長和, 『日本映畫五十年史』, 藤原書店, 1992. 201-202면.

7 사하라(佐原) 지역은 동쪽으로 태평양과 접하면서 오노가와(小野川)와 도네가와(利根川)가 흐르는 ‘일본의 베네치아’ 또는 ‘물의 고향’으로 불리는 고장이다.

8 ‘요타우라(与田浦)의 놨쟁이’란 뜻으로, 요타우라(与田浦)와 오타쿠(御宅)의 발음이 비슷하여 붙여준 이름이다.



이어서 감독의 카메라는 아내의 나신을 난자할 때 튀어 오르는 피를 그대로 맞으면서 격분의 순간을 고스란히 담아낸다.(#10-11)

그런 반면 출소 후 강촌 마을의 정서는 물속을 유영하는 뱀장어의 이미지처럼 평온하다. 도시와 자연처럼 불과 물의 상반된 이미지는 이마무라 쇼헤이의 영화 세계에 일관되게 흐르는 이미지다. 그중에서도 〈우나기〉를 지배하고 있는 것은 물의 원형성이다. 융의 원형이론⁹이나 노드롭 프라이의 신화비평론¹⁰에 의하면 물은 ‘죽음과 재생’을 위한 입사의식(initiation rite)을 의미하는 원형적 상징이다. 〈우나기〉의 서사는 주인공 야마시타가 출소 후 강촌에 이발소를 차리면서 과거 애증에 들끓었던 정념을 다스리고 본연적 삶의 자리로 회귀하게 되는 과정을 그리는데, 이를 위해 이마무라는 주요 장면마다 물의 원형적 상징을 적절하게 구사한다. 특히 질투와 분노가 불처럼 타올랐던 오프닝 시퀀스와는 달리, 엔딩 시퀀스에서는 요타우라 강물에 뱀장어를 풀어주는 야마시타의 모습과 그에 이어 한여름의 요타우라에 신부를 실어 가는 작은 배를 보여주는 것으로 끝을 맺는 것이 인상적이다.

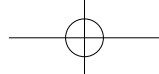
2.2. 장어와 수조

물의 이미지와 함께 작품의 담론을 구성하는 또 하나의 주요 모티프는 뱀장어이다. 이마무라 쇼헤이 감독은 〈나라야마 부시코〉에서 사계절의 순환과 생태계와의 대비를 통해 자연과 문명이라는 인간의 양가적인 삶의 조건을 천착하였듯이 〈우나기〉에서도 그 제목처럼 뱀장어라는 생물을 내세워 자연에 비친 인간적 삶의 조화라는 화두를 풀어나간다.

이때 뱀장어라는 오브제 또한 수조 속의 뱀장어와 자연 속의 뱀장어로 대비

9 “물의 세례는 죽음과 매장, 생명과 소생을 재현한다. 물의 모성적 측면은 곧 무의식의 성질과 일치하는데 이는 무의식도 물처럼 모성적 의미를 지니기 때문이다.” C. G. Jung, 저작번역위원회 역, 『꿈에 나타난 개성화 과정의 상징』(5), 숲, 2002. 87-91면 참조.

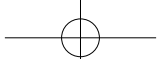
10 Northrop Frye, 『비평의 해부』, 한길사, 1995. 200-201면, 207-208면 참조.



되어 설정되어있다. 야마시타는 형무소에서 노역 중에 우연히 잡게 된 뱀장어를 간수들의 목인 아래 키우다가 가석방된 뒤에도 이발소 수조에 넣고 기른다. ‘왜 뱀장어를 기르느냐’는 다카다의 물음에 ‘내 말을 들어주기 때문’이라고 야마시타는 대답한다. 아내의 불륜을 목격하고 살해할 수밖에 없었던 사내가 세상과 다시 화해하기란 쉽지 않다. 그런 야마시타에게 뱀장어는 유일한 대화 상대이다. 뱀장어는 그를 배신하지 않는다. 그러나 이때의 뱀장어는 수조 속에 홀로 갇혀있으며, 이 뱀장어와 소통하는 야마시타 또한 세상과 절연한 채 삶의 활력(libido)을 상실한 가석방 범죄자일 뿐이다. 그에게 있어 바깥세상이란 조금 더 큰 감옥에 다름 아니다.

감독은 야마시타가 아내의 살해에 따른 정신적 외상(trauma)으로 인해 수조에 갇힌 뱀장어와 자신을 동일시하는 장면들을 반복해서 보여준다. 첫째, 출소한 야마시타가 이발소의 수조에 뱀장어를 풀어주며 “난 여기가 마음에 들어. 넌 어때?”라고 말하는 장면, 둘째, 처음 뱀장어 낚시를 다녀온 날 밤에 작살에 찢려 꿈틀거리는 뱀장어 꿈을 꾸다 깨어나 수조 속의 뱀장어를 살펴볼 때 여성이 쓴 편지의 글씨가 겹쳐지는 장면, 셋째, 도네가와(利根川)의 제방에서 UFO 서클을 만드는 마사키에게 “혹시 인간과 친구가 되는 게 두려운 거 아냐? 사람 만나는 것이 무서운 거지.”라고 묻자, “야마시타씨도 그렇잖아요. 인간이 싫어서 장어를 키우는 거죠?”라는 반문을 듣고 돌아온 날 밤, 수조 앞에서 환상(사라져 가는 편지를 잡으려다 수조 속으로 빨려 들어가는)에 빠지는 장면, 넷째, 통발 낚시를 하고 술에 취해 돌아온 어느 날 밤, 아내의 불륜을 알려준 편지가 자신의 질투심이 불러일으킨 허상이었다는 진실을 뒤늦게 깨닫는 장면 등이 그것이다. 그중 이 네 번째 장면이 가장 인상적이다.

어느 날 저녁, 뱀장어를 잡기 위해 타캣포(대나무 통발)를 설치하던 도중에 다카다는 넌지시 야마시타가 아내를 살해한 사실을 자신이 알게 되었음을 알린다. 이때 야마시타는 사랑했기 때문에 도저히 용서할 수 없었노라고 고백한다. 술에 취해 이발소로 돌아온 야마시타는 수조에 갇힌 뱀장어 앞에서 독백을 이어간다. “나는 그때 아내와 같이 죽었다”고, 그리고 “그때 그 편지를 받은 이



후부터는 아무도 못 믿는다”고. 그러다가 문득 “편지? ... 그건 누가 썼지?”라는 의문이 떠오르고, 회상 속에 편지의 처리와 관련한 아무런 실제적 기억이 없음을 깨달은 아마시타는 “어쩌면 편지 같은 건 처음부터 없었던 것이 아닐까...”라는 무의식적 진실과 마주친다. 이때 공포감에 밀려 밖으로 뛰쳐나간 아마시타가 강변길을 왔다갔다 뛰며 허공을 향해 손을 뻗는 모습을 수조 속에 갇혀있는 뱀장어와 같이 하나의 프레임 안에 몽타주(montage)로 표현한 장면은 그야말로 압권이다.

이마무라는 오랜 공백을 깨고 〈우나기〉로 복귀하게 된 계기에 대해, 원작 소설의 서사를 잔잔한 가운데 극적으로 이끌어가는 주인공의 인간적 매력도 있었지만, 그보다도 더 강렬하게 자신의 연출 의지를 이끌었던 것은 뱀장어라는 미물의 생태적 ‘캐릭터’에 있었음을 고백한 바 있다.¹¹ 이와 같은 감독의 연출 의지가 작품 속에서는 다카다의 대사를 통해 드러난다. 다카다는 적도 부근까지 가서 알을 낳고 다시 수많은 희생을 치르면서 회귀하는 뱀장어의 생태를 설명하고는 아마시타 다쿠로에게 다음과 같이 묻는다.

다카다 ; 뱀 살이었나?

다쿠로 ; 네?

다카다 ; 죽은 부인.

다쿠로 ; 서른 넷 이었습니다.

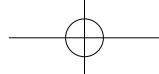
다카다 ; 아이는?

다쿠로 ; 없었습니다 ... 원했었지만.

다카다 ; 잘 표현은 못하겠지만 ...

(시동을 건다) ... 인간의 암컷도, 뱀장어의 암컷도 그렇게 간

11 “그(아마시타)가 뱀장어의 삶, 특히 뱀장어가 겪어야 하는 긴 여정에 이끌렸다는 점이 나를 움직였다. 강바닥의 진흙탕 속에 머물러 있는 것처럼 보이지만 뱀장어는 아주 멀리까지 여행한다. 이 긴 여행이 끝나면, 수천마일을 달려가 전투에서 승리한 장군처럼 곧바로 귀환하는 것이 아니라 진흙에 자신을 묻고 어둠 속에서 살아간다. 매우 외롭고 슬픈 삶을 살아가는 것이다. 그 점이 늘 흥미로웠다.” 곽영진, 「이달의 영화와 비디오-대중적 예술영화 2편」, 『공연과 리뷰』 24, 현대미학사, 1999. 8. 151면 참조.



단하게 단념하지는 않네. 새끼가 달린 뱀장어는 큰 고기에 조금씩 잡아먹히더라도 초상 같은 건 치지 않아. 앞만 보고 살아가는 것만 생각하니까.

다쿠로 ; ... (컵을 내민다)

다카다 ; (따라 주면서) 결사대야.(손을 내밀어 다쿠로의 발언을 막으며) 이론적으로는 몰라. 이론은 나중에 따라 붙는 거지.

다쿠로 ; ... (술을 들이킨다)

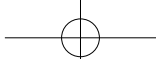
- 배, 출발한다. (202-204면)

아내를 살해함과 동시에 세상과 단절해버린 야마시타에게 다카다는 그저 묵묵하게 낚시 친구가 되어준다. 그러다가 야마시타의 내적 갈등이 정점에 이른 순간 불쑥 뱀장어의 생태를 들려줌으로써 야마시타 또한 본래의 세상 속으로 돌아가야 함을 암묵적으로 일깨워주는 것이다. 이런 측면에서 다카다는 이마무라 감독의 페르소나(persona)라고 할 수 있다. 그로 인해 야마시타는 마침내 간혀있던 뱀장어를 자연 속으로 풀어주고, 게이코가 임신한 아이를 자신의 자식으로 기르겠다는 결심을 하게 된다. 비로소 트라우마를 극복하고 갱생의 의지를 회복하게 되는 것이다.

2.3. 여성과 남성

앞의 인용문에서 다카다가 “인간의 암컷도, 뱀장어의 암컷도 그렇게 간단하게 단념하지는 않네.”라고 말하듯이, 뱀장어의 이미지와 함께 작품의 담론을 구성하는 또 하나의 주요한 상징적 모티프는 여성이다.

이마무라의 영화에서 여성은 〈우나기〉 이전부터 이미 절대적인 비중을 차지하여왔다. 그의 영화에 있어 여성의 이미지는 일본의 근대화 과정에서 희생되고 매몰되어버린 전통적 가치관과 인간적 본성을 상징한다. 사토 타다오의 표현을 빌리자면 “현대화의 발아래 짓밟힌 모든 가치들의 집합적 이미지로 스



크린에 투영된”¹² 것이다. 그럼에도 불구하고 이마무라의 여성들은 여하한 억압과 폭력에도 굴하지 않고 끈질긴 생명력과 자기 보존력으로 도저히 감당할 수 없을 것만 같은 고난과 비극적 역경을 극복해낸다.¹³

〈우나기〉에 등장하는 여주인공 게이코 역시 금융회사의 부사장이라는 사회적 위상을 지니고 있지만, 도회적 지위를 버리고 변두리 이발사의 아내로 회귀할 만큼의 개성, 또는 그 이상의 모순적인 매력을 발산하고 있다. 이마무라가 표현하고자 하는 여성과 뱀장어의 공통된 이미지는 한마디로 ‘번식의 힘’¹⁴이다. 2천km나 헤엄쳐 적도에 도달한 뱀장어들은 알을 낳고 무수히 죽어가지만, 5mm정도 되는 새로운 생명들은 반년에 걸쳐 모천으로 회귀한다. 그런 뱀장어의 생명력처럼 핫토리 게이코(服部桂子, 34세)는 처음에는 자살을 감행하는 우울증적 여성으로 등장하지만, 곧바로 모성과 생활력을 회복하는 여성으로 나아가고 있는 것이다.

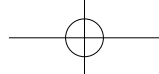
한편, 작품 속에서 여성의 이미지는 배신과 믿음의 이중 구조로 대비되어 있다. 밤낚시나 다니는 남편에게 불평 한 마디 안 하고 도시락을 싸주던 아내 야마시타 에미코(山下惠美子, 34세)는 일본의 전통적 주부상인 어질고 정숙한 여성의 모습을 보인다. 그러나 남편이 집을 비운 사이에는 외간남자를 끌어들이 정사를 벌이다가 결국 남편에게 들켜 무참하게 살해된다. 이와는 반대로 유부남과 불륜관계를 가지던 게이코는 야마시타를 만난 후에는 새벽에 일어나 도시락을 준비하는 현숙한 여성으로 변모한다.

감독은 이처럼 다른 두 여성의 이미지를 대비시켜서 보여주지만 그렇다고 일본의 사회적 통념인 남성중심주의를 따르는 것은 아니다. 정작 그의 카메라

12 Sato Tadao, *Currents in Japanese Cinema*, trans. by Gregory Barret, Tokyo and New York: Kodansha International Ltd., 1982, p.87.

13 광영진, 앞의 글 참조.

14 “여자들의 몸 내부에 있는 커다란 검은 심연은 고통이면서 또한 (이마무라 쇼헤이에게 있어) 힘의 근원이다. ‘번식’, 이마무라 쇼헤이 자신의 말에 의하면 그것은 그럼에도 불구하고 계속되는 번식의 힘 때문이다.” 이영제, 「이마무라 쇼헤이-일본학 입문; 욕망과 번식」, 『Kino』, 키노넷, 1988.12, 61면.

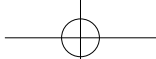


는 기존의 선악 관념에서 벗어나 일반적으로 굳어진 여성의 이미지에 균열을 내고자 하는 태도(attitude)를 보인다. 전자의 경우, 에미코는 남편을 감쪽같이 속인 불륜녀이다. 그러나 난자당하면서도 남편을 냉정하게 응시하는 에미코의 태도에서는 전혀 비굴함을 찾을 수 없고, 오히려 당당함마저 느끼게 된다. 그 장면을 찍는 동안 이마무라의 카메라는 흔들림 없이 에미코의 표정을 담아낸다. 이때 카메라는 렌즈에까지 튀어오는 핏자국을 피하지 않고 컷을 살려낸다. 이러한 카메라의 태도는 아내를 가정주부로서만 쳐우하는 일본의 남존여비 사상에 대한 감독의 비판적 의식이 반영된 것이다. 후자의 경우, 게이코는 유부남에게 매달리다가 충동적으로 자살을 시도하는 존재로 비춰진다. 그러나 게이코가 죽으려 했던 까닭은 사랑이라고 믿었던 도지마에게 배신당한(채권자에게 1천만 엔에 자신을 팔아넘기려한) 충격 때문이었다. 그런 게이코가 요타우라에서 야마시타를 만나 신뢰하게 되면서 진정한 사랑과 삶의 활력을 회복하게 된 것이다.

그러므로 에미코의 도시락에는 남성중심주의에 물든 사회적 관념에 대한 냉소가 담겨져 있고, 게이코의 도시락에는 자본주의에 물든 속물적 욕망을 거부하는 순수한 마음이 담겨져 있다. 이마무라 쇼헤이 감독은 이처럼 두 여성의 대비를 통해 전통적 관습에 의해 길들여진 남성중심주의와 욕망으로 일그러진 자본주의적 삶의 방식을 비판하고 있다.

그렇다면 그 대척점에 서있는 두 남성들은 어떠한 행보를 보이고 있는지 주목해보자. 세속적 욕망에 사로잡혀 일말의 깨달음도 뉘우침도 가지지 못하는 도지마는 야마시타의 이발소를 찾아와서 행패를 부리다가 결국 요타우라의 강변마을 사람들에 의해 응징당하고 축출된다. 그와 달리 야마시타는 새로운 인간으로 거듭난다. 결말에 이르러 대립적으로 엇갈리는 두 남성의 행보 또한 이중적으로 구조화된 상징적 모티프이자 담론인 것이다.

텍스트의 표층을 이상과 같은 상징적 담론으로 구조화한 감독이 근원적으로 표상하고자 하였던 인간의 본질은 무엇인가? 감독의 궁극적인 주제 의식을 확인하기 위해서는 야마시타가 새로운 인간으로 변화하게 되는 계기와 그 전



후 과정의 의미를 밝혀보아야 한다. 다음 장에서 야마시타를 통해 감독이 천착해 들어간 심층적 차원의 담론에 대한 분석을 이어가고자 한다.

3. 심층적 실제 담론

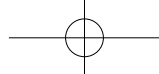
이마무라 쇼헤이 감독이 ‘집요하게 탐구해온 문제는 인간 존재이며’, 그가 추구해온 인간은 한 마디로 말하여 ‘자연/생명/성의 활력 속에서 약동하는 존재’¹⁵라고 할 수 있다. 그런데 〈우나기〉의 주인공 야마시타는 그렇게 약동하는 인물들과는 달리 매우 규범적이고 정적인 인물로 등장한다.¹⁶ 그는 이른바 타자의 욕망(법/도덕/구조)에 의해 ‘소외된 주체’이기 때문이다.

〈우나기〉는 궁극적으로 소외된 주체가 강변 마을에서 자연의 생명력과 윤리성을 회복하는 가운데 ‘진정한 주체’(the real subject)로 나아가는 과정을 그린 작품이다. 라캉은 주체의 욕망이 타자의 욕망 속에서 형성되는 것을 ‘소외’(alienation)라고 하고, 그 소외된 욕망에서 유래하는 ‘병리적’ 성격을 극복하고 진정한 주체로 나아가야 함을 역설하였다. 그에 의하면 주체가 진정한 주체로 재탄생하기 위해서는 ‘분리’(separation)의 과정을 수행하여야만 한다.¹⁷ 그리고 진정한 주체로 나아가기 위한 또 하나의 조건인 ‘윤리적 주체’가 되어

15 광영진·김시무, 「프리뷰 & 리뷰/이달의 영화와 비디오-부산국제영화제 화제작 6편」, 『공연과 리뷰』 19, 현대미술사, 1998. 10. 103면.

16 “자수를 하고 8년이 지난 후 출소한 야마시타(일본의 ‘국민배우’ 야쿠쇼 코지 粉)의 시골 마을 정착 과정을 영화는 조용한 톤과 정제된 양식미로 그려낸다. 오즈(小津)적이기도 한 정적인 카메라와 여백이 있는 풍경 그리고 정제된 표면은, 평론가들로 하여금 이마무라의 오즈 영화세계로의 복귀를 ‘속단’케 한 요인으로 작용했다.” 광영진, 앞의 글(1999), 150-151면.

17 “분리란 이렇듯 자신의 욕망을 타인에게 양도함으로써 소외된 주체의 상태에서 자신의 고유한 욕망과 만족 혹은 향유를 되찾고 해방과 자유를 다시 획득한, 즉 욕망하고 향유하는 새로운 주체로의 탄생을 의미한다. 따라서 이것은 정신분석작업 및 치료의 목적이기도 하다.” 김상환, 홍준기 엮음, 『라캉의 재탄생』, 창작과비평사, 2005. 127면.



야 한다.

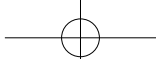
3.1. 도덕과 윤리

라캉주의(Lacaniam)에 따르자면 도덕(moral)과 윤리(ethics)는 엄밀히 다른 차원에서 사용된다. 도덕은 타율(他律) 즉, 대타자(Autre)의 법(nomos)에 의해 형성된 관습이지만, 윤리는 인간 본연에서 우러나는 자연(physis)의 본성으로서 그 자체로 자율(自律, autonomia)적인 것이다. 그러므로 도덕적인 인간은 역설적이게도 상징계의 법에 의해 자연적 생명력을 억압당한 존재이다. 엄격한 질서 속에서 일상을 보장받고는 살아가겠지만 약동하는 삶의 활력은 거세될 수밖에 없다. 반면에 윤리적 인간은 기존의 상징화 방식으로는 결코 포섭되지 않는 자연의 생명력을 유지하고 있다.

영화의 도입부에서 보이는 야마시타의 살인은 분명히 도덕적이다. 아내가 불륜을 저질렀기 때문이다. 불륜은 법적 도덕적 의무로서 맹세한 결혼의 서약을 위반하는 반도덕적 행위이다. 도덕적 인간 야마시타는 아내의 배신행위를 ‘여러 번 생각해보아도 도저히 용서할 수 없어’ 살해하기에 이른다. 그러나 살인 또한 엄중한 위법 행위이므로 그는 곧장 파출소로 가서 자수하여 처벌을 자청한다. 그는 만기 출소를 2년 남기고 8년 만에 가석방된다. 성실하게 형무소법을 지킨 모범수이기에 좀 더 일찍 가출소될 수도 있었지만, ‘자기가 저지른 일을 잘못했다고 생각하지 않는 확신범’이기 때문에 그나마 ‘8년째에 겨우 가출소’를 하게 되었다는 것이다. 형무소를 나온 뒤에도 군대에서 훈련할 때처럼 제식 걸음을 걷는 모습에서 그가 얼마나 규범에 충실한 사람인가를 짐작할 수 있다.

그러니까 가출소할 때까지만 해도 야마시타에게는 죄책감이 없었던 것으로 짐작된다.¹⁸ 왜냐하면 자신은 도덕적으로 아내의 부도덕한 행위를 응징하였고,

18 야마시타의 감방 동기인 다카사키가 출소 후에 찾아와서 건넨 편지에 “여전히 과거의 죄를 반성하지 않는 태도는 좋지 않음. 특히 나와 마찬가지로 살인을 저질렀는데도, 여

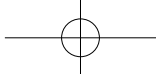


자신의 도덕적 의도가 범한 불법 행위에 대해서는 스스로 그리고 정정당당하게 법적인 처벌을 감수하였기 때문이다. 야마시타가 것처럼 철저하게 법을 따르는 한 자신의 살인 행위는 도덕적으로 정당성을 확보하게 된다. 그러나 알렌카 주판치치는 ‘욕망은 대타자의 욕망이다’라는 라캉의 명제를 뒤집어서 “주체는 대타자의 욕망이 주체의 욕망이 되는 순간-다시 말해서 주체가 ‘객관적으로 필연적인’ 것을 이용해먹고 거기서 자신의 잉여-향유를 발견하는 순간- 유죄가 된다.”고 하였다.¹⁹ 다만 이때 주체는 자신이 유죄 상태임을 인식하지 못할 따름이다. 그런 즉 야마시타의 진짜 죄는 부도덕한 아내를 살해한 데에(만) 있는 것이 아니라, ‘객관적으로 필연적인’ 타자의 법에 의존하여 자신이 저지른 비윤리적 행위를 도덕적으로 정당화하는 데에 있다. 다만 그가 감옥이라는 법의 구조(타자) 안에서 향유하고 있는 존재라는 것을 인식(하려)하지 않는 한 죄의식은 없는 것이다.

그렇지만 주체가 구조(타자)와 동일화하는 바로 이 지점에서 라캉은 칸트적인 방식으로 개입한다. 칸트는 주체가 타자에 대한 의존성을 깨닫고, 기꺼이 그것을 단념할 준비를 할 때, 타자 속에 있는 ‘틈새’를 발견하게 되고, 그것을 빠져나가 자율과 자유를 획득할 수 있다고 보았다. 라캉은 그 타자 속의 결여, 즉 구조가 스스로를 감싸 안는데 실패하는 지점에서 윤리적 주체가 출현함을 지적한다. 그러므로 윤리적 주체란 죄책감을 느낄 줄 아는 존재이다. 알렌카 주판치치는 “이 죄책감을 ‘도덕적 양심’이라는 개념과 혼동하지 않도록 대단히 유의해야만 한다.”고 강조한다. 그녀는 “칸트의 논변이 때로 이러한 혼동을 부추기기는 하지만, 이론적 엄밀함은 이 두 개념을 분리시킬 것을 요구한다. 도덕적 양심으로서의 죄책감은 무조건적 도덕법칙과는 거의 무관한 온갖 종류의 ‘획득된 관념들’과 사회적 제약들로부터 결과할 수 있다는 것을 우리는 아주 잘 알고 있다.”고 말하면서 도덕적 양심과 윤리적 죄책감을 구분한다. 그

자를 끌어들어서 놓이나 부리고 미남인 체 뽐내며 묘 참배도 안 가는 것은 용서할 수 없음.”(#116)이라고 쓴 것을 참조.

19 Alenka Zupančič, 이성민 역, 『실재의 윤리: 칸트와 라캉』, 도서출판b, 2004. 279면.

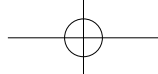


리고 그녀 식으로 표현하자면 ‘죄책감이란 주체가 본래적으로 자유에 참여하는 방식이라고 말할 수’ 있다.²⁰

이러한 정신분석학에 따르자면 감옥이라는 구조(대타자의 법) 안으로 안주해간 야마시타에게 ‘도덕적 양심’의 가책은 있을지 몰라도 ‘윤리적 죄책감’은 없게 된다. 야마시타가 출옥 후 사하라의 외딴 강변 마을로 스스로를 소외시켜 간 것은 일말의 도덕적 양심의 가책이 작동하였기 때문이다. 그러한 그가 강변에 정착하게 되면서 굳게 의존하였던 구조에 ‘틈새’가 생기기 시작한다. 출소하면서 가져나온 뱀장어를 자신 대신 수조(구조) 속에 가두어놓고 동일시하지만, 어느 결에 자연이 벌려놓는 틈새들 사이로 자신도 모르게 빠져나가게 된다. 이를테면 과거에는 주말 낚시에서 잡은 물고기의 회를 즐겼던 야마시타가 요타우라 강변에서는 잡은 물고기를 풀어준다거나(#43), 다카다가 원하는 작살 낚시를 거부하고 작살에 찢린 뱀장어를 풀어준다거나(#61), 가출소 기간 중에는 “주변에서 트리블이 있더라도, 결코 휘말려드는 일이 없도록” 해야 한다는 형무소장의 명령(대타자의 법)을 어기고, 자살을 시도한 게이코를 구하는 쪽으로 결정을 한다든가(#51-58), 게이코에게 폭력을 휘두르려는 도지마의 안면을 면도칼로 그어버리게 되는 장면(#155) 등이 야마시타가 구조의 틈새를 빠져나가는 지점들이다.

그렇게 자연의 힘에 의해 ‘구조가 스스로를 감싸 안는데 실패하는 지점에서’ 야마시타는 서서히 윤리적인 존재로 변모하여 간다. 그중에서도 특히 주목할 지점은 장어잡이에서 술을 마시고 돌아온 어느 날 밤, 야마시타가 수조 속의 뱀장어를 보던 중에 가게 앞길로 뛰쳐나가 “어쩌면 편지 같은 건 애당초부터 없었던 것이 아닐까…”하고 회의하는 장면(#134-137)이다. 이때 감독은 편지의 실체를 비로소 의심하기 시작하는 야마시타를 수조 속의 뱀장어와 병치시킴으로써 구조의 내부로부터 심각한 변화가 일고 있음을 인상적으로 연출하고 있다. 이 장면과 함께 주목할 만한 또 하나의 지점은 야마시타가 게이코에게 자신이 아내를 죽인 살인자임을 고백하는 장면(#121)이다.

20 Alenka Zupančič, 위의 책, 51-59면 참조.



다쿠로 ; 헤어졌다고 했지만, 사실은 내가 죽었어요. 몇 번이나 식
칼로 찢러서

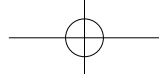
게이꼬 ; ...

다쿠로 ; 잊어버리려고 했지만, 이 손이 기억하고 있어요. 뼈를 빗
겨나 가면서 살을 찢르는 식칼의 감각이나, 내장을 도려냈
을 때의 아직 따뜻한 손의 느낌을 잊어버릴 수 있는 건 아
니죠. (197면)

이 대사는 외면적으로는 자신에게 마음을 두고 있는 게이코를 거부하기 위
해 내뱉는 독설(“그만 돌아가요, 그만 가!”)의 일환이지만, 내면적으로는 그동
안 단단히 봉쇄해두었던 죄의식의 빗장이 열리기 시작하는 대목이기도 하다.
감옥의 철창처럼 굳게 가두어 두었지만 그 트라우마적 사건은 결코 잊어버릴
수 있는 게 아님을 고백하는 이 장면에서 아마시타가 그토록 의존하였던 도덕
과 법의 구조에 커다란 균열이 생겨난다. 도덕적 양심의 가책 때문에 사회로부
터 스스로를 격리시켜온 강변 마을에서 오히려 역설적이게도 ‘윤리적 죄책감’
을 떠안게 된 것이다.

그 이전에는 단지 뱀장어 작살 낚시를 거부하는 장면과, 잠을 자다가 작살
에 찢린 뱀장어의 꿈을 꾸고 잠에서 깨어나는 장면 등을 통해 그의 무의식에는
아내를 찢러 살해한 것에 대한 트라우마와 죄책감이 잠재하고 있음을 드러내
고는 있지만, 그것이 의식의 층위에서 직접적으로 각성되어진 것은 아니었다.
그런데 게이코에게 자신의 과거를 여실하게 고백함으로써 그가 자신의 트라우
마적 실재를 외면하여 아내의 잘못으로 돌리거나 법의 구조 속으로 회피하지
않고 온전히 자신의 책임으로 되돌리는 변화를 보이고 있다.

바로 이러한 구조의 전환점들이야말로 이마무라 쇼헤이의 서사담론이 궁
극적으로 전달하고자 하는 비의(秘意)가 내포되어있는 지점들이다. 그리고 그
플롯의 정점(climax)에서 와장창 수조(구조)를 깨뜨림으로써 감독은 최종적인
전환점(turning point)을 완성시킨다.

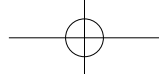


3.2. 환상과 실재

이와 같은 구조의 변화를 이끌어내기 위해 작품은 두 명의 인물을 주요 조력자로서 등장시킨다. 그중 한 명이 뱀장어의 생태를 통해 ‘자연’의 삶을 일깨워주는 다카다이다. 앞에서 인용했듯이 “이론적으로는 몰라. 이론은 나중에 따라 붙는 거지.”라는 다카다의 대사는 타자의 이론(구조)보다는, 말 그대로 ‘스스로((自) 그러한(然)’ 삶이 더욱 중요함을 강조한다. 죄의식에 사로잡힌 야마시타에게 뱀장어처럼 자유롭게 ‘결사’적으로 나아갈 것을 격려하는 것이다.

다카다와는 전혀 다른 방식으로 야마시타의 변화를 이끌어내는 또 한 명의 인물은 다카사키 다모츠(高崎保, 46세)이다. 다카사키는 야마시타처럼 아내를 살해하여 형을 살다가 가석방 중인 사내로서, 〈우나기〉에 등장하는 인물 중에서 가장 불가사의하고 돌출적인 캐릭터이다. 작품의 중반 이후에 불쑥 등장한 다카사키는 야마시타가 여전히 과거의 죄를 반성하지 않고, 여자를 끌어들이고, 참배도 안 간다고 비난하고, 임신한 게이코를 범하려고도 하고, 이발소 문에 아내를 살해한 주제에 잘난 체나 한다고 쓴 반야심경 종이를 붙이고, 어느 날은 술에 취해 이발소로 찾아와서 야마시타에게 섹스를 못 해 마누라를 다른 남자에게 뺏기고 질투해서 해치운 것 아니냐고 난동을 피우다가는 아래의 대사를 남기고 훌쩍 떠나간다.

다카사키 ; 어이 야마시타, 넌 질투가 너저분하고 나쁜 것이라고 생각하지?
 질투하는 게 뭐가 나빠?
 잘난 척 해도 질투는 질투야!
 너도 조금은 인간미가 있다는 뜻이야.
 -부두에 기어 올라가서
 다카사키 ; 아 - 아, 난 어른이니까 멋지게 강간이나 하고 싶다.
 이런 유치원 같은 조잡한 사바(*숙세)에선 못 살겠어.

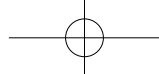


가까운 시일 내에 강간해서 형무소로 다시 돌아가야지.
 따뜻한 여자 다리 가랑이에서 반야심경을 읊고 싶어.
 ‘안녕이다’ 유치원생, 골목대장… 색즉시공(色卽是
 空)!(210-211면)

이러한 행동으로 볼 때 다카사키는 도무지 종잡을 수 없는 인물이다. 라캉주의(Lacaniam)의 용어를 빌자면 기존의 상징화 방식으로는 도저히 설명할 수 없는 ‘실재적 타자’²¹이다. 그는 규범적 인간인 야마시타와는 정반대로 불규칙적이고 부도덕한 캐릭터로서 등장하여 야마시타/뱀장어가 간혀있는 대타자의 구조/수조를 깨부수고 자연으로 회귀할 것을 종용한다. 그런데 그의 방식이 불량할 뿐만 아니라 다분히 도발적이기에 관객의 입장에서는 괴이한(grotesque) 느낌을 가지게 된다. 낯선 타자의 그 섬뜩한(uncanny) 출현의 순간을 영화는 게이코가 컵을 씻다가 느닷없이 손을 베이는 장면으로 표현한다. 그 후로도 다카사키는 불쭉불쭉 나타나서는 세상과 절연한 채 조용히 살고 싶은 야마시타의 증상(부도덕한 세상과 마주치고 싶지 않은 신경강박증)에 불을 지른다.

그러한 다카사키를 등장시킨 궁극적인 이유는 종결부에서 드러난다. 한바탕 소동으로 인해 경찰서를 다녀온 야마시타가 뱀장어를 방생하기 위해 요타우라에 작은 배를 저어 가는 순간에, 돌연 다카사키가 물속에서 얼굴을 내밀고 솟아 나와 “편지 같은 건 애당초 없었던 거야. 너의 질투심이 일으킨 망상이지.”라면서 크게 웃으며 사라진다. 이 대목에 이르러서야 관객들은 결국 그의 존재도 이웃으로부터 받은 편지처럼 실체가 없는, 야마시타의 무의식이 불러낸 환상에 다름 아닌 것이었음을 짐작하게 된다.

21 라캉주의에서 타자는 다음 세 가지의 유형으로 나뉜다. “첫째로, 상상적 타자가 있다. 이는 ‘나와 같은’ 다른 사람들, 즉 나와 함께 경쟁, 상호인정 등의 거울 같은 관계에 연루되는 동료 인간 존재들이다. 그 다음으로 상징적인 ‘큰 타자’가 있다. 이는 우리의 사회적 현존의 ‘실체’, 즉 우리의 공존을 조정하는 비인격적인 일련의 규칙들이다. 마지막으로 실체로서의 타자, 불가능한 사물, ‘비인간적인 파트너’, 상징적 질서에 의해 매개되는 어떠한 대칭적인 대화도 가능하지 않은 타자가 있다.” Slavoj Žižek 외, 김영찬 외 엮고 옮김, 『성관계는 없다-성적 차이에 대한 라캉주의적 탐구』, 도서출판b, 2005. 265면.

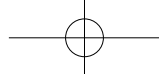


그렇게 영화가 현실과 환상의 경계를 횡단하며 나아가는 동안, 야마시타 또한 애써 외면하였던 외상(trauma)의 지점, 즉 실재와의 만남(tuché)²²을 통해 자신의 환상을 가로질러 ‘그 너머로 나아 갈’²³ 수 있게 된다. 정신적 외상 환자에게는 그 외상을 발생시킨 원인이 되는 지점이 방어기제의 작동으로 인해 언어화할 수 없는 실재적 사건으로 억압되는데, 그 외상의 지점을 라캉주의에서는 ‘트라우마적 실재’라고 이른다. 그리고 정신적 외상 환자가 트라우마로부터 벗어나서 회복하기 위한 과정에서 그 트라우마적 실재와 만나게 되는 것을 실재와의 조우, 즉 투세라고 부른다.

이런 차원에서 다카사키는 야마시타의 트라우마적 실재가 환유적으로 미끄러져 간 상상적 기표라고 볼 수 있다. 높은 산마루(高崎)와 산 아래(山下)라는 명명(appellation)에서도 유추되듯이 이 두 인물은 마치 데칼코마니와 같은 거울 이미지의 관계로 설정되어있다. 야마시타는 무자비하게 아내를 난자하던 순간의 트라우마적 실재를 외면하고 스스로 범의 구조 속으로 도망쳐갔다. 그렇게 죄의식을 억압할 수 있었던 규범적 인간 야마시타가 요타우라의 강변마을에서 게이코를 만나 마음이 흔들리게 되면서 탈법적 인간 다카사키가 소환된 것이다. 거세-억압된 실재는 소멸되지 않고 언젠가는 귀환하기 마련이다. 트라우마적 실재를 더 이상 외면하지 않고 다카사키라는 환유적 기표를 통해

22 “우연적 인과성에 대한 아리스토텔레스의 설명에 빗대어, 라캉은 이러한 외상의 지점을 투세tuché(아리스토텔레스가 원인에 대해 연구할 때 사용한 용어로서, 실재와의 만남으로 번역된다. 아리스토텔레스에 따르면 ‘투세’는 어떤 선택적인 행위에 의해 우연히 목적이 실현된 경우에 그 원인을 가리키고, ‘자동장치’는 목적이 실현되지 않은 반복적 행위의 경우에 그 원인을 가리킨다. 라캉은 후자를 자동적으로 펼쳐지는 기표연쇄의 작용, 즉 상징적 질서와 연관시키고, 전자를 그 연쇄를 단절시키는 과열적 만남의 순간, 즉 실재의 작용과 연관시킨다.-역주)라고 부른다.” Hal Foster, 『실재의 귀환』, 경성대학교출판부, 2016. 212면. “라캉주의 정신분석에서 ‘환상의 횡단’과 ‘증상과의 동일화’란 실재와의 대면을 이루는 또 다른 표현이다.” 김소연, 『실재의 죽음』, 도서출판b, 2008. 246면.

23 “라캉의 언급처럼, 환상 너머로 나아가기 위해서는 그것을 아는 것으로는, 거리를 두고 그것에 대해 이야기하는 것으로는 충분치 않다. 오히려 동시에 욕망은 ‘그것을 구축하고 지탱하는 바로 그 환상을 횡단’해야만 한다.” Alenka Zupančič, 앞의 책, 354-355면.



대면하게 됨으로써 야마시타는 자신의 환상을 가로질러 그 너머로 나아갈 수 있게 된다. 그러므로 다카사키는 전반적으로 반동인물로 등장하지만 한편으로는 야마시타의 자각과 반성을 이끌어내는 또 하나의 조력자가 되는 셈이다.

- 불꽃이 올라가고, 환상은 사라진다.

바케츠의 뱀장어를 보면서 다쿠로, 뱀장어와 이야기하고 있다.

다쿠로 ; “나도 이제 너와 같아졌다. 누구 자식인지도 모르는 애를 키운다. 네 애미도 적도 바다에서 알을 낳았지. 그리고 거기 뿌려진 정자를 받아 임신했다. 어느 놈의 정자인지 모르지만 멋진 장어가 됐잖아. 많은 희생을 치러서 일본의 강으로 돌아오지. 태어날 아이는 소중하게 키울 거야.

- 바케츠의 뱀장어를 놓아준다.

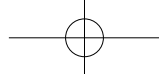
뱀장어, 요타우라에 사라진다.

이제 이별이다. 잘 가!” (#160)

이와 같은 조력자들에 힘입어 야마시타 다쿠로는 대타자의 도덕/법/이론/구조로부터 ‘이별’을 하게 되고, 그로써 ‘분리(separation)’를 완성한 존재가 된다. 더 이상 아내를 죽인 죄책감(윤리적 증상)으로부터 회피하지 않고, 게이코가 임신한 아이를 기꺼이 자신의 자식으로 떠맡음으로써 마침내 스스로(自) 말미암을(由) 수 있는 ‘진정한 주체’(the real subject)에 이르게 된 것이다.

4. 마무리

이상에서 살펴본 바와 같이 본문에서의 주된 목적은 〈우나기〉의 구조적 특성과 함께 작품 속에 내밀하게 배치되어있는 등장인물과 오브제들의 상징과 실제적 의미를 분석함으로써 이마무라 쇼헤이 감독이 궁극적으로 표상하고자 한 작품의 구조 미학과 주제 의식을 밝히는 것이다.



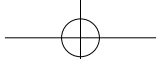
〈우나기〉의 표층구조는 인물과 사건과 공간적 배경이 정교하게 대비를 이루고 있다. 그리고 그 표층구조는 다시 두 층위의 담론들로서 중층-결정된다. 즉 도시와 강촌, 불과 물, 감옥과 수조, 뱀장어와 도시락 등의 오브제들이 빚어내는 상징적 모티프가 표층적 담론이라면, 도덕적-상징적 주체가 윤리적-실재적 주체로 나아가는 주인공의 변화 과정이 심층적 담론이다. 이마무라 쇼헤이 감독은 이 두 층위의 담론들을 내밀하게 표상하기 위해 한편으로는 상징적 모티프들로 구조화하고, 또 그 심급으로는 실재적 담론으로써 주제화함으로써 한 인간의 실존적 성장 과정을 감동적으로 그려내고 있다.

주인공 야마시타는 가출옥 후에도 아내의 무덤을 한 번도 찾아가지 않는다. 잘못이 아내에게 있다고 믿었기에 자신의 행위에 정당성을 부여할 수 있었다. 그러나 어느 날 뱀장어를 작살로 잡는 꿈을 꾸고는 정작 칼에 찔린 것은 그의 아내가 아니라 바로 그 자신이었음을 깨닫는다. 배신한 아내를 죽인 행위에 대해 누구라도 그러했을 것이라는 ‘객관적 필연성’에 의존하여 법의 구조 속으로 망명하였던 한 규범적 인간이 자연의 생명력과 그 속에서 살아가는 사람들의 실재적 삶의 방식에 힘입어서 그 완고한 구조에 틈을 내고 단절하였던 세상과의 관계를 회복한다는 것이 이 작품의 주제이다.

이러한 주제 의식을 표상하기 위하여 감독은 원형적 상징성과 인간적 본성을 다양한 모티프로 대비시킴으로써 표층구조의 담론을 직조해가는 동시에 심층적으로는 상징계의 구조에 균열을 내고 윤리적 주체로 나아가는 인간의 실존적 과정을 천착하였다. 〈우나기〉의 주제는 이 두 층위의 담론이 상호작용하는 가운데 중층적으로 결정된 것이다. 이상의 과정을 여실하게 연출하였다는 점에서 이마무라 쇼헤이 감독의 예술적 수준을 가늠할 수 있다.

대중의 취향을 거스르지 않는 극적 구조의 완성도와 함께 웅숭깊게 표출해낸 인문학적 감각과 주제 의식이야말로 이 영화의 품격을 높이는 요소가 될 것이다. “〈우나기〉는 일흔을 넘긴 노장의 원숙미와 함께 인생을 관조하는 그윽한 지혜와 여백미가 느껴진다.”²⁴라든지, “고희(古稀)를 넘긴 노감독의 인생에

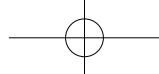
24 이마무라 쇼헤이가 그려내는 풍경 속에는 여백이 없다(적어도 〈뱀장어〉 이전까지는).



대한 통찰과 영화매체에 대한 통달이 어우러지지 않고서는 얻기 힘든 영화적 성취이다.”²⁵ 등과 같이 이 작품에 바쳐진 앞선 찬사들에 깊이 공감하면서, 이 마무라 쇼헤이 감독의 〈우나기〉에 설정된 상징 구조의 미학과 그 심층에 새겨진 실재적 담론에 대한 분석을 마친다.

... 이마무라 쇼헤이의 리얼리즘은 적나라하게 드러난 본능에 대한 탐사이며, 그것은 방법론적이라기보다는 그 자체로 존재론적인 것이다. 이영제, 앞의 글, 61면.

25 “『우나기』는 한마디로 사람 사는 냄새가 물씬 풍겨나는 따뜻하고 유쾌한 영화다. 절제했으되 그 절제가 무미건조하지 않고, 과잉이 있으되 그 과잉이 지나치지 않다. 요컨대 이 영화에는 불륜의 섹스, 살인 성추행 등과 같은 상극(相兇)이 한편에 자리 잡고 있으나 또한 그것을 뒤집는 상생(相生)이 존재한다. 인간구원의 메시지가 있다는 말이다.” 김시무, 「일본영화의 수용과 평가」, 『공연과 리뷰』 28, 현대미학사, 2000.5. 65면.



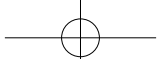
[참고문헌]

■ 단행본

- 김상환, 홍준기 엮음, 『라캉의 재탄생』, 창작과 비평사, 2005.
- 김소연, 『실재의 죽음』, 도서출판b, 2008.
- 박성학 편저, 『세계영화문화사전』, 집문당, 2001.
- 박성학 편저, 『세계영화인명사전』, 집문당, 2002.
- 한용환, 『소설학 사전』, 문예출판사, 2012.
- 塩田長和, 『日本映畫五十年史』, 藤原書店, 1992.
- 周防正行 외, 나운 옮김, 『일본 시나리오 걸작선-“Shall We 댄스?”』, 시나리오친구들, 1999.
- Alenka Zupančič, 이성민 역, 『실재의 윤리: 칸트와 라캉』, 도서출판b, 2004.
- Boris Tomashevsky, *Thematics*, trans. by Lee T. Lemon & Marion J. Reis, Universty of Nebraska Press, 1965.
- C. G. Jung, 저작번역위원회 역, 『꿈에 나타난 개성화 과정의 상징』(5), 솔, 2002.
- Hal Foster, 『실재의 귀환』, 경성대학교출판부, 2016.
- Northrop Frye, 『비평의 해부』, 한길사, 1995.
- Sato Tadao, *Currents in Japanese Cinema*, trans. by Gregory Barret, Tokyo and New York: Kodansha International Ltd., 1982.
- Slavoj Žižek 외, 김영찬 외 엮고 옮김, 『성관계는 없다-성적 차이에 대한 라캉주의적 탐구』, 도서출판b, 2005.

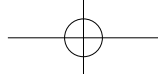
■ 논문

- 곽영진, 「이달의 영화와 비디오-대중적 예술영화 2편」, 『공연과 리뷰』 24, 현대미학사, 1999.8. 143-153면.
- 곽영진·김시무, 「프리뷰 & 리뷰/이달의 영화와 비디오-부산국제영화제 화제작 6편」, 『공연과 리뷰』 19, 현대미학사, 1998. 100-110면.



- 김성훈, 「영화교육에 있어서 모티브의 중요성-우나기를 중심으로-」, 『영화교육연구』 2, 한국영화교육학회, 2000. 5-36면.
- 김시무, 「일본영화의 수용과 평가」, 『공연과 리뷰』 28, 현대미술사, 2000.5. 63-71면.
- 이영제, 「이마무라 쇼헤이-일본학 입문; 욕망과 번식」, 『Kino』, 키노넷, 1988.12. 60-61면.
- 전평국, 「1960-70년대 일본영화의 새로운 특징에 관한 연구; 4인 감독의 전통에 대한 안티테제 경향을 중심으로」, 『영화연구』 53, 한국영화학회, 2012. 269-307면.
- 정봉석, 「이마무라 쇼헤이 감독 〈우나기〉의 서사와 상징 구조 연구」, 『청춘논총』 18집, 청춘장학재단, 115-152면.

접수일: 2021.11.14. 총평일: 2021.12.22. 게재확정: 2021.12.27.



[ABSTRACT]

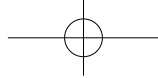
Analysis of the symbolic and real discourse in 〈Unagi〉

Jeong, Bong-seok(Dong-A University)

This study tried to gauge the states of the art of Japanese movies by analyzing symbolic structure and real discourse in 〈Unagi〉. Imamura Shohei (1926-2006) is the director who led New Wave of Japanese movie after the Pacific War. He is famous for criticizing traditional values and totalitarian political behavior which sustained post war Japan. Meanwhile, he is also famous for humanistic approach of essentials and the real which is inside human beings.

〈Unagi〉 is credited for its artistic completion even though it mostly consists of monotonous narrative described in a chronological order. The reason for this is, discourses are operating which were made by deep structure connected secretly under skin structure consists of motif. This power is originated from the structure that exquisitely contrasts archetypical symbol that symbolizes death and regeneration, ecosystem of eels that circulates ocean and river, and women's ambivalence that desires and embraces.

Director Imamura Shohei depicts the process of a moral/symbolic subject heals its psychological trauma and moves forward as an ethical/real subject. This process of growth completed the standard of human drama by director's structure and discourse.



Key words: Imamura Shohei, Unagi, the symbolic & real discourse, moral, ethics.

